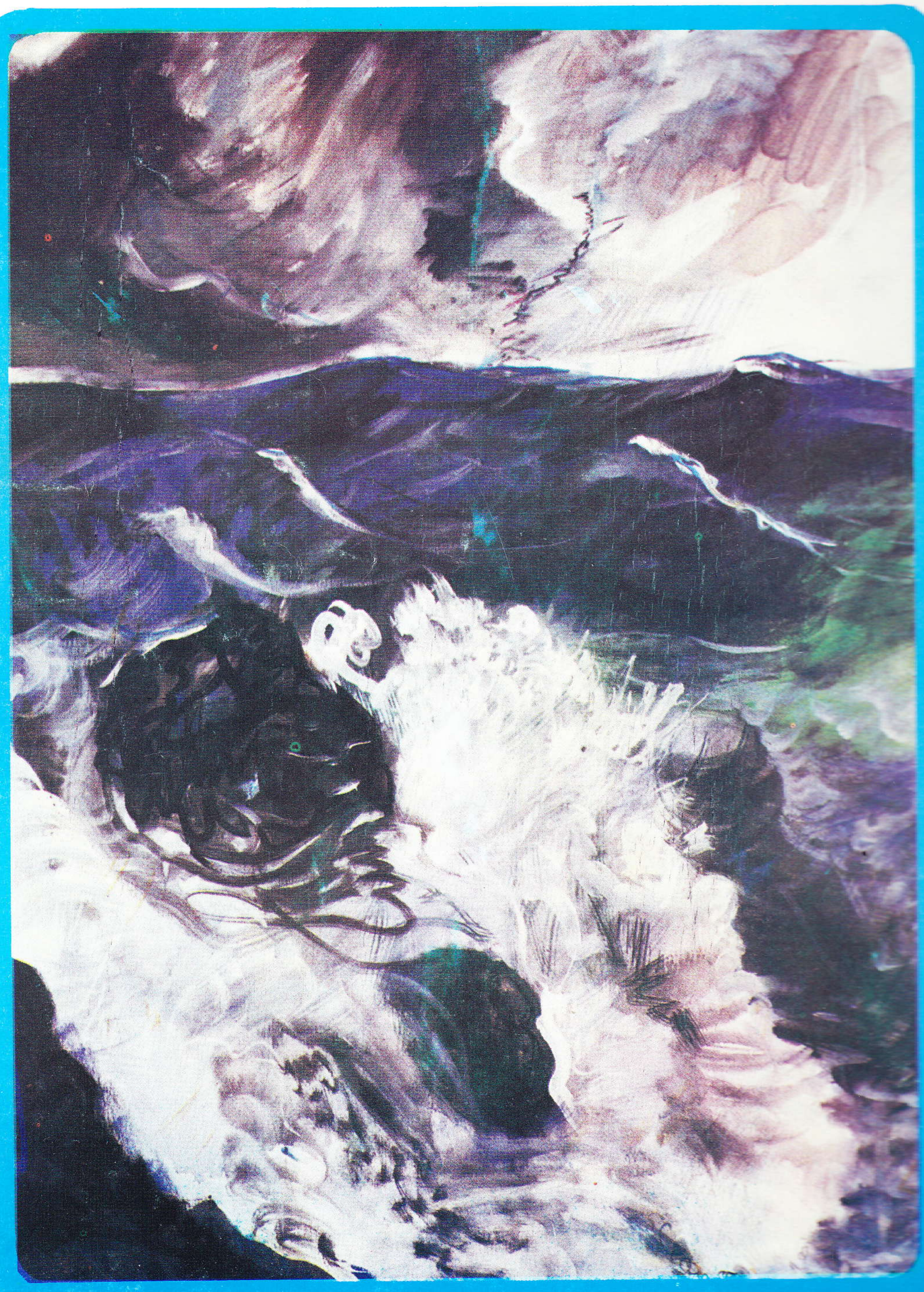
العدد الثالث - السنة السابعة
والعشرون - الربيع 1429 ميلادية
مارس 1999 إفرنجي

الثقافة العربية

ثقافة عربية أصيلة وفكر إنساني متفتح

تصدر عن الإدارة العامة للثقافة الجماهيرية باللجنة الشعبية العامة للإعلام والثقافة والتعبئة الجماهيرية



آثارنا في المتاحف العالمية

لوحات حجرية مزخرفة من قورينى
فى متحف اللوفر

إعداد أ/ خالد محمد الهدار

عند تجوال الأخوين بيتشى عام 1822 ف فى الجبانة الغربية بقورينى الواقعة فى وادى بلغدير وتحديداً فى (حلاق اسطاوات) ، أشار السيد كامبيل (Cambell) المرافق لهما إلى مقبرة بها رسوم جدارية (فريسكو) رائعة ، وقد اهتم الأخوان بتلك الرسومات اهتماماً ملحوظاً حيث قام فردريك بيتى برسم المشاهد التى تزخرف اللوحات (صورة رقم 1) ورسم واجهتها المعمارية الداخلية كما تناولاها بالوصف والتحليل[1] ، لكن العالم لم يعلم بأمر هذه اللوحات المزخرفة حتى زيارة الرحالة باشو لها عام 1825 بينما طبع كتاب باشو قبلها بعام فى 1827 ، لذا يعد الرحالة باشو أول من لفت الانتباه إليها ، فقد قام بوصفها ورسم المشاهد التى تحملها تلك اللوحات[2] (صورة رقم 2) ، وقد أبدع باشو فى رسم تلك اللوحات مقارنة برسم فردريك بيتشى .

وبعد رحلة باشو بقيت اللوحات تزين تلك المقبرة لمدة اثنين وعشرين عاماً ، أى إلى عام 1847 عندما زارها صائد الكنوز الفنية نائب القنصل الفرنسى فى بنغازى المدعو جوزيف فاتيه دى بورفييل مسترشداً بكتاب القنصل فاعجبته تلك اللوحات وعزم على أن ينتزعها لينقلها إلى فرنسا[3] ، وبالفعل قام بقطعها ثم نقلها إلى بنغازى ومنها إلى فرنسا حيث ماتزال تعرض فى متحف اللوفر[4] . وليسدل الستار على تلك اللوحات بعد ذلك فهذا العمل المشين قد أثار الرحالة الذين زاروا المقبرة ـ بعد ذلك ـ وهى خالية من لوحاتها الرائعة ، ووجهوا النقد إلى بورفييل فهذه أول مرة تقطع فيها العناصر المعمارية لترسل خارج ليبيا ، من بين أولئك الرحالة هانريش بارث وجيمس هملتون الذى وقف طويلاً أمام هذا التخريب فى زيارته لمدينة

قوريني عام 1852 وانتقد عمل دى بورفييل بقوله : " إن الحصول على هذه اللوحات واقتناءها لن يضيف سوى القليل جداً لنفائس متحف اللوفر ، فغيابها عن هذا المكان يعد خيبة أمل عظيمة لعشاق الفن والتاريخ القديم "[5] ، ويذكر سميث وبورتشر عند زيارتهما لنفس المقبرة عام 1861 أنهما لم يجدا فيها أى جمال أمام التدمير الشامل الذى لحق بها بسبب انتزاع الواجهة المعمارية التى تحتوى على الألواح المزخرفة وكانت تزخرف المقبرة من الداخل ، وعلى الرغم من أنهما حاولا إيجاد الكثير من المبررات لنقل الآثار من مكانها إلا بنهما لم يوافقا على عمل دى بورفييل مهما كان السبب الذى دفعه إلى انتزاع تلك اللوحات[6] . ومهما يل فإن انتزاع اللوحات وإرسالها إلى فرنسا أفقد المقبرة الكثير من جمالها .

دراسة اللوحات المزخرفة :

وقبل دراسة تلك اللوحات من الضرورى التطرق إلى مكانها الأصلى حيث كانت تزخرف المقبرة رقم 21 (حلاق اسطاوات) بوادى بلغدير[7] وهى من طراز المقابر المنحوتة بالصخر[8] ، تحتوى واجهتها على عناصر معمارية نحتت فى الصخر تمثل واجهة معمارية بسيطة أبرز مايميزها القوصرة (Pediment) الخالية من الزخرفة ، وكانت هذه اللوحات جزءاً من واجهة معمارية (Entablature) تزين المقبرة من الداخل يبلغ عرض هذه الواجهة (205.8سم) ، وهى تتكون من ساكف (Architerave) مستوٍ خالٍ من الزخرفة ، يعلوه افريز يبلغ ارتفاعه 22.5 سم يتكون من ست لوحات مربعة (Metopes) يحمل كل منها مشهداً مختلفاً ، ويبلغ عرض كل مربع 18.3سم ، وقد زخرفت من الأعلى بشريط يحتوى على سبع وريقات من نبات الفارتيمون المائى طليت باللونين الأبيض والأحمر بالتناوب على أرضية ذات لون رمادى قاتم ، ويفصل هذه اللوحات عن بعضها سبع من الألواح الثلاثية الأخاديد (Triglyphs) المطلية بطلاء أزرق ، وتنتهى من الأسفل بشريط مستو (Mutuli) تتدلى منها نتوءات بارزة (Guttae) زرقاء اللون ، وتنتهى هذه الواجهة بكورنيش (Corince— Geison) بسيط زخرف بشريط من زخرفة البيضة والسهم فى لون أصفر على أرضية حمراء اللون .

وعند دراسة تلك اللوحات المزخرفة بما تحمله من مشاهد تواجه الدارس عدة مشاكل لعل أهمها :

أولاً : الحالة السيئة التى كانت عليها الرسومات عند اكتشافها ، فأغلب الرسومات كانت مهترئة خاصة الأجزاء السفلية منها ، وهذا يبدو بسبب أن المقبرة كانت مغلقة لفترة طويلة حوالى أكثر من ألفى سنة ثم تعرضت فجأة للظروف الطبيعية والأحوال الجوية التى كانت سائدة فى المنطقة والتى أثرت بدورها ـ سلباً ـ على الرسومات ، كما أنه لايعلم كيف استغلت منذ فتحها هل للسكن من قبل أهل المنطقة كما حدث فى عدة مقابر ؟ أم أشعلت فيها النيران ؟ أم تعرضت لظروف أخرى أثرت على ثبات تلك الرسومات ، ومن ثم أثرت بدورها على فهم تلك المشاهد ، وأدى ذلك إلى التباين فى الرسوم التى قدمها الأخوان بيتشى مقارنة مع تلك التى رسمها باشو (قارن بين الصورتين رقم 1 ، 2) .

ثانياً : مانتج عن إزالتها بطريقة عشوائية أضرت بالأثر فقد قطع دى بورفييل الواجهة المعمارية إلى ست لوحات منفصلة كل لوحة تحمل مشهداً واحداً على جانبيه جزء من الألواح الثلاثية الأخاديد ، ومن ثم فإن ترتيب اللوحات كما كانت أصلاً ، غير معروفة تماماً ، وعلى الرغم من رسم بيتشى وباشو لها قبل إزالتها ، فإن هذا لم يقدم الكثير فى هذا الصدد ، فهناك اختلاف واضح بين العملين ، فعند النظر إلى رسم بيتشى يلاحظ أنه ركز على المشاهد المصورة على اللوحات فقط ، أما باشو فقد رسم الواجهة بكل عناصرها المعمارية وماتحمله من مشاهد ولكن عن طريق تقسيمها إلى جزءين ، وهذه الطريقة أيضاً لم تقدم تصوراً واضحاً على ترتيبها الأصلى ، وفى نفس الوقت هناك تباين بين رسم بيتشى وباشو للمشاهد وترتيبها . على سبيل المثال المشهد الخاص فتاة الأرجوحة فعند بيتشى المشهد الخامس بينما يكون عند باشو المشهد الرابع ويبدو أن هذا هو الصحيح ، عموماً أن هذه المشكلة



صورة (1)

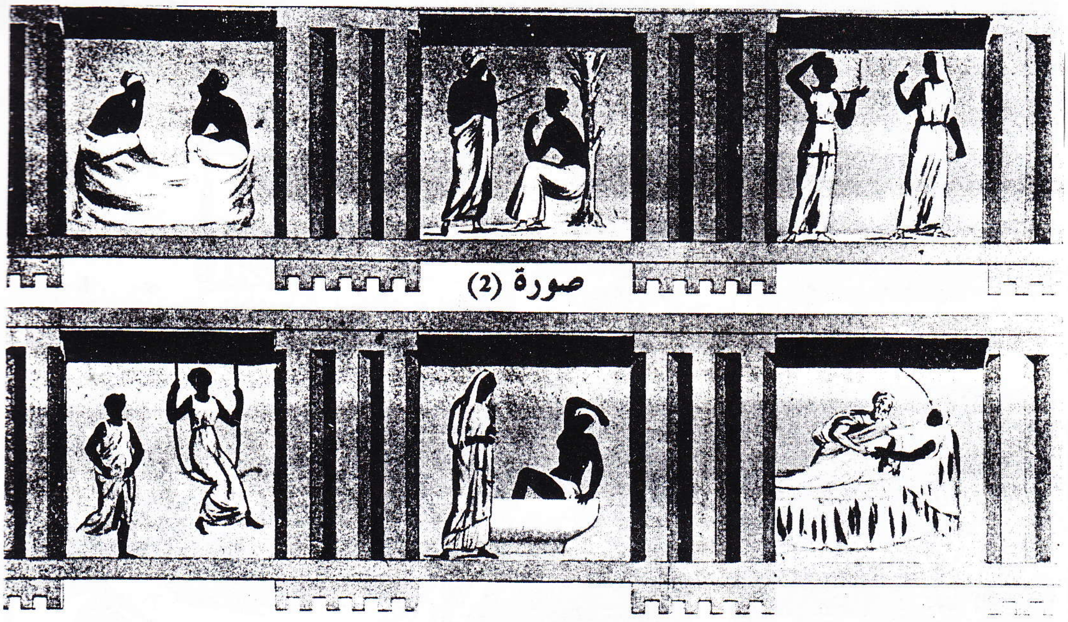
قد انعكست على تفسير المشاهد وحدة واحدة أو يكمل كل منها الآخر . كما أدت إزالتها بتلك الطريقة ضياع الكثير من التفاصيل الزخرفية المعمارية مما نتج عنه صعوبة الدراسة المعمارية لهذه الألواح ، وإيجاد عناصر مشابهة لها ، وتم الاعتماد فى دراستها على الرسم الذى نسخه بينتشى لتلك الواجهة (صورة رقم 3) .

ثالثاً : يبدو أن الألوان المستخدمة فى تلوين المشاهد كانت من النوع الردىء ، قديدل عى ذلك أن الفتيات اللاتى تظهر فى المشاهد والبالغ عددهن إحدى عشرة فتاة يظهرن فى لون أسود مما دعا الرحالة مثل باشو ومن نقل عنه مثل هاملتون وسميث وبورتشر أن يعدوا هذه المقبرة لفتاة زنجية[9]، بيد أن الأخوين بيتشى اعتقدا أنها مقبرة لفتاة اغريقية[10] على الرغم من اللون الأسود ، وهما على صواب فالملامح لاتظهر بها أية سمات زنجية بل متوسطية . وهذا مادعا الرحالة بارث إلى أن يعد هذا اللون نتج عن اختلاط العناصر المحلية بالاغريقية[11] ، كما أن مشكلة اللون قد حلت أيضاً فقد أشار رابر (Raeber)[12] إلى أن هذه الألوان غير أصلية وقد نتجت بسبب عملية الاكسدة (Oxidisation) التى ربما أدت إلى تحول اللون الأبيض أو الرصاصى إلى لون رمادى أو أسود[13] ، وحلت المشكلة فى عام 1973 ف بشكل نهائى وقطعى فقد قام المعمل التابع للمتاحف الفرنسية بإخضاع تلك الألوان إلى التحليل لمعرفة تركيبها ، وقد تبين من خلال النتائج التى تم التوصل إليها والدراسة المجهرية الدقيقة للون الأسود وجود طبقات رقيقة جداً ذات لون فاتح (أشقر) ، وأن اللون الأسود ماهو إلا أكسيد الكربون[14] .

وبعد استعراض أهم المشاكل التى تعترض دراسة تلك اللوحات يجدر تناولها بالوصف والتحليل :

اللوحة الأولى :

تمثل هذه اللوحة مشهداً لفتاتين جالستين متقابلتين على قاعدة ربما تمثل كرسياً (سريراً) ، ويلفت النظر فى هذا المشهد أن كل فتاة تضع يديها بوضعية معينة ، فتضع الفتاة التى على اليمين يدها اليمنى وهى مفتوحة

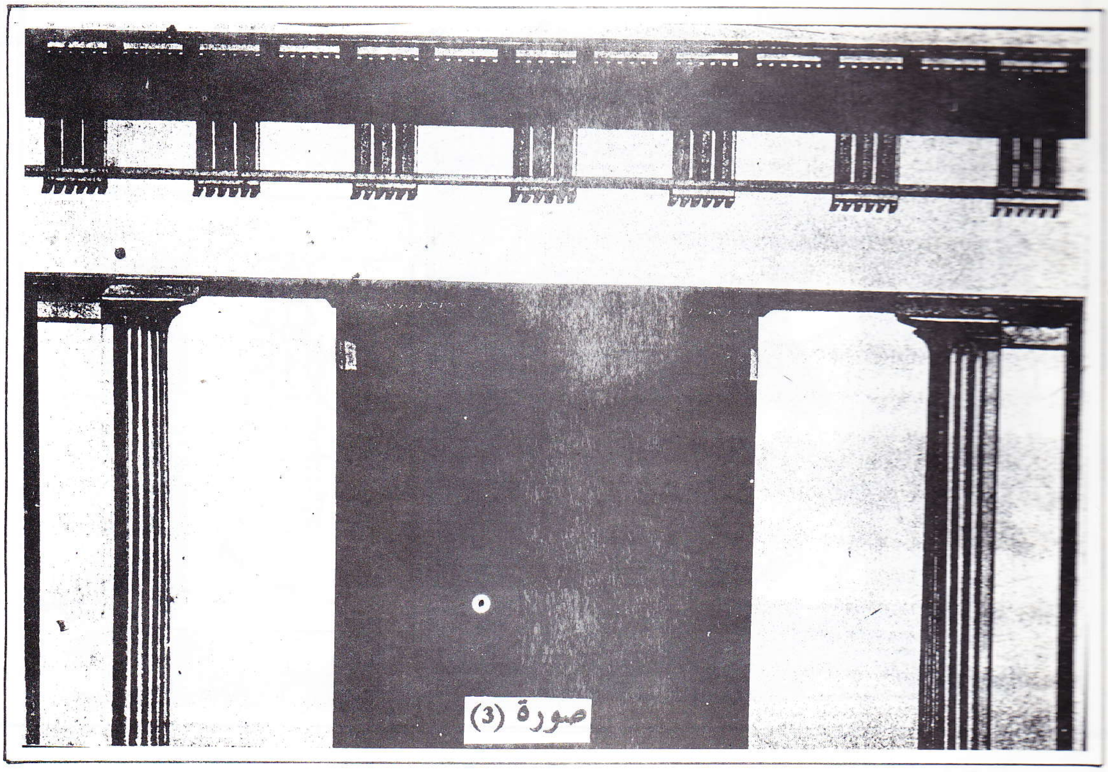


صورة (2)

على فمها وذقنها وكأنها تغلق فمها بينما يدها اليسرى ممدودة على فخذيها أو كأنها تسند رأسها براحة يدها اليمنى ، أما الفتاة الأخرى فتضع يديها بين وجهها ، وتستند بمرفقيها على ركبتيها ، أما لباس الفتاتين فهو الثوب المعروف عند الإغريق باسم الهيماتيون (Himation) والغريب أن الثوب منسدل إلى الأسفل ومتجمع عند الخصر ومن ثم فقد ترك الجزء العلوى للفتاتين عارياً ، ويبدو أن لون الثوب أحمر حيث تظهر آثار هذا اللون على ثوب الفتاة الجالسة يمين المشهد ، وتتزين الفتاتان بالأسوار والأقراط التى تظهر فى لون ذهبى ، أما الشعر فهو أحمر اللون وصفف بحيث يتجمع خلف الرأس ثم يربط بشريط من الصوف أو مايسمى عند الإغريق كروبيلوس (Krobylos) (صورة رقم 4) .

وليس من السهل تفسير المشهد فربما يمثل فتاتين تتجاذبان أطراف الحديث أو بالأحرى إحداهما تتكلم والأخرى تنصت ، ولكن الأقرب أن يكون مشهداً صامتاً يعبر عن الحزن أو البكاء وقد يوحى بهذا وضعية أيدى الفتاتين .

وقبل تحليل هذا المشهد من الضرورى تحديد المكان الذى صور فيه المشهد أو ماهية الشىء الذى تجلس عليه الفتاتان هل يمكن أن تكون الفتاتان جالستين على قبر مثلما يعتقد ستوكى ومن بعده باكيللى[15] أو جالستين على سرير أو مصطبة ؟ وفى هذا الصدد فأن اهتراء الجزء السفلى من المشهد انعكس سلباً على تفسيره ، وعلى الرغم من ذلك فأن عادة الجلوس على القبور اثناء زيارتها كانت موجودة عند الإغريق لكنها لم تكن منتشرة فقد صور على لوح من الطين المشوى معروضاً فى اللوفر مشهد لاليكترا واوريستس تجلسان على قبر اجاممنون[16] ، وهذا مااعتمد عليه باكيللى للقول بأن الفتاتين فى اللوحة الأولى تجلسان على قبر ، ولكن عند النظر إلى النساء فى ذلك اللوح يلاحظ أنها تظهر مدثرات بعباءتهن وهن يقدمن القرابين أو يجلسن على القبر أو جانبه ، وعلى خلاف ذلك يظهر الجزء العلوى من الفتاتين فى اللوحة الأولى عارياً ، وهذه الوضعية غير مناسبة للنساء عند زيارة القبور التى تتطلب الوقار وارتداء لباس الحداد ، كما أن لباس الخروج للمرأة الإغريقية سيغلب عليه التستر والاحتشام[17] ، إضافة إلى أن ملامح القبر المزعوم لايظهر منه أى شىء فى مشهد اللوحة الأولى ، وربما تدل الخطوط الباقية من الشىء الذى تجلس عليه الفتاتان على أنه كرسى أو أى نوع من المصاطب المناسبة للجلوس . ومما سبق ذكره يمكن القول أن مشهد الفتاتين لم يصور فوق قبر فى مقبرة إنما صور فى مكان ما داخل منزل اعتماداً على

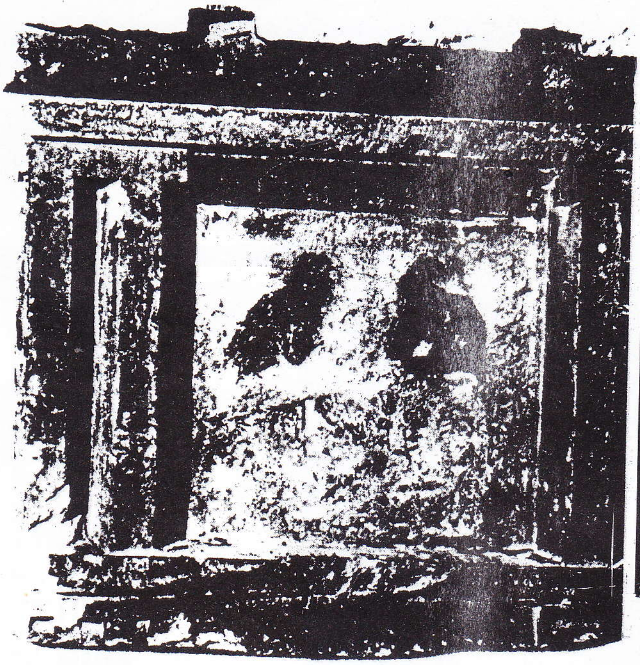


صورة (3)

اللباس ومقارنة هذا المشهد مع العديد من المشاهد الجنائزية الإغريقية ، وعند تحليل هذا المشهد ومقارنته بما ظهر فى الفن الإغريقى خاصة فى العصر الهللنستيى ، يبدو أنه من الموضوعات المألوفة ، فقد انتشر موضوع الجلوس للبكاء على الميت وندبه فى الفن الجنائزى سواء فى النحت البارز المتمثل فى شواهد القبور ، أم على التوابيت ، أم على الأوانى الفخارية التى تصور مشاهد جنائزية وغيرها من ضروب الفن الأخرى ، والجلوس للبكاء على الميت كان يعقب عملية تجهيز للميت للدفن أو مايسمى عملية العرض (Prothises) ، حيث يوضع الميت فى فناء البيت لكى يندبه أهله وأقرباؤه أو نساء مستأجرات لهذا الغرض ، وهى من الطقوس المهمة التى كان يحرص الإغريق على أدائها . ومن مشاهد البكاء فى الفن الإغريقى هناك نحت بارز على الحجر وعلى لوح من الطين المشوى يصور فيها مشهد بكاء الميت أصدق تمثيل[18] ، كما يظهر بتابوت صيدا العديد من النساء الباكيات[19] بوضعيات متباينة لاتختلف فى عمومها عما ظهر فى مشهد مشابه على لوح مربع من مقبرة بأثينا[20] ، وتعبر وضعية اليد لليمنى للفتاة التى على يمين المشهد على الحزن ، ويلاحظ أن هذه الوضعية ظهرت بكثرة فى الفن الإغريقى خاصة فى النحت البارز (شواهد القبور) مثلها فى اثينا ودلفى وبيرجامون والاسكندرية ، وكذلك فى الرسوم الجدارية فى بومبى[21] ، ومما يلفت الانتباه ظهور الجزء العلوى من الفتاتين عارياً ، وهذا قد يعبر عن الجلسة الطويلة للفتاتين مما استوجب نوع العباءة من الجزء العلوى ، ويجدر بالذكر أن ترك الجزء العلوى فى مجالس السمر كانت شائعة بكثرة عند الرجال مقارنة بالنساء ، وقد ظهرت أمثلة عديدة لنساء بنفس الطريقة وهذا ما برهن عليه الفن الإغريقى بمختلف أنواعه[22] ، ويمكن مقارنة وضعية نفس الفتاة مع وضعية الشاعر فى لوح من النحت البارز بقوريني تظهر به ارتميس ونيوبيد وهرميس وهو يرجع إلى القرن الثانى ق .م[23] .

اللوحة الثانية :

جسد على هذه اللوحة مشهد لفتاة جالسة تسند

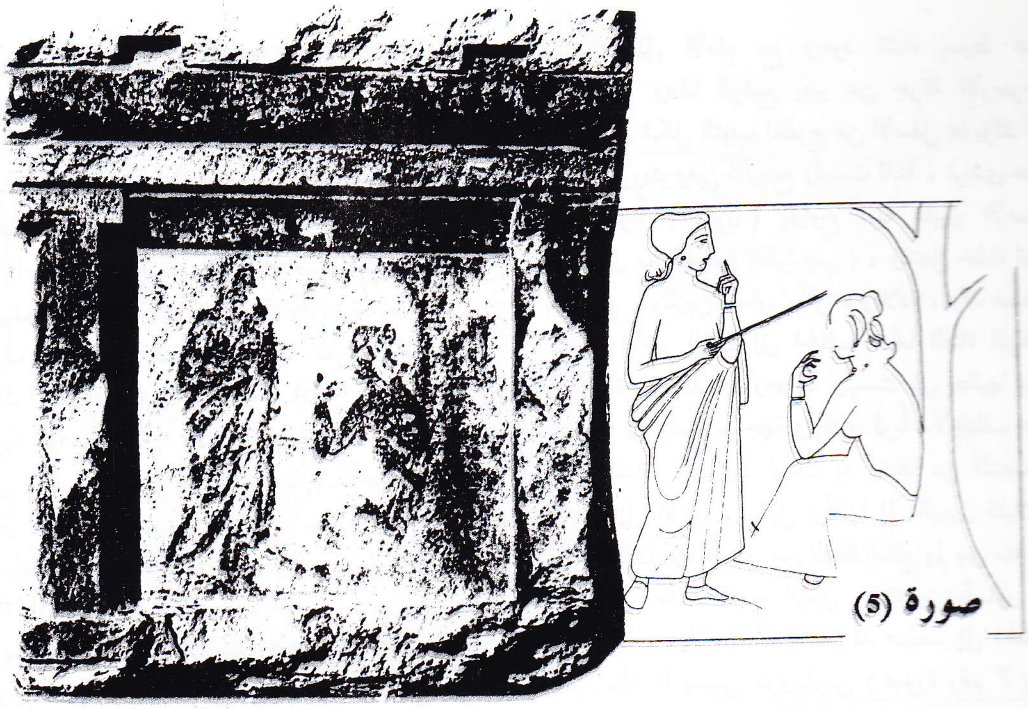




صورة (4)

ظهرها بانحناءة على جذع شجرة وهى ترفع يدها نحو فمها وتسند مرفق يدها على ركبتها ، تقابلها فتاة أو سيدة تمسك بيدها اليمنى عصا أو قضيب تشير به نحو الفتاة الجالسة ، أما يدها اليسرى فترفعها نحو فمها المفتوح وكأنها تعلم الفتاة الجالسة كيف تنطق أو تنهج بعض الكلمات ، وتبدو الفتاة الجالسة كأنها تقلد نفس حركة السيدة الواقفة ، لايختلف اللباس عن اللوحة الأولى بيد أنه هنا أكثر وضوحاً خاصة زى السيدة الواقفة الى ترتدى هيماتيون أحمر اللون تكثر به الثنايا وهى تمسك به بيدها اليمنى عند الخصر تاركة الجزء العلوى من جسدها عارياً ، وقد صور المشهد فى وضعية الثلاثة أرباع مع ملاحظة أن اليد الواقفة تستند فى وقفتها على رجلها اليسرى بينما اليمنى مرتدة إلى الخلف وكأنها تلامس الأرض بأصابع القدم فقط . أما جذع الشجرة الذى يظهر على يمين المشهد فهى ذات لوناً بنى وبها فرعان دون أوراق فى الأعلى ، ويمكن مقارنة هذا الجذع بمثيل له ظهر فى مشهد على لوح من النحت البارز يصور المؤلهة اثينا واريخثيوس يتوسطهما جذع شجرة[24] ، كما صور هياركليس على ممزج من فخار الصور الحمراء الأتيكى[25] مستنداً عى شجرة بوضعية لاتختلف عما ظهر فى اللوحة الثانية (صورة رقم 5) .

أما عن تفسير هذا المشهد فقد أجمعت الآراء[26] على أنه يمثل عملة تعليمية فالسيدة الواقفة تمثل المعلمة والفتاة الجالسة هى المتلقية (التلميذة) ، ولعل مادفع إلى هذا التفسير مسك السيدة الواقفة عصا فى يدها اليمنى التى ـ من المؤكد ـ تمثل العصا التى يستخدمها المعلمون أثناء التدريس ، وهذا يمكن مقارنته بمشهد آخر يظهر به معلم يحمل عصاه[27] ، ومما يلفت الانتباه هى الحركة التى تقوم بها الفتاة الجالسة (التلميذة) بأصابع يدها اليسرى ، والتى تفسر على أنها تقوم بالعد أو جمع أعداد بواسطتها أو تشير المعلمة بعدد بواسطة أصابعها ، ومن ثم فأن الدرس الذى تقوم به المعلمة بإلقائه درس فى الحساب ، وجدير بالذكر أن عملية الجمع باستخدام الأصابع كانت من العمليات الحسابية الشائعة[28] ، كما أن الإشارة بالأصابع إلى الأعداد أو الأرقام الحسابية كانت معروفة ومنتشرة فى التعليم الإغريقى فى مراحله الأولى ، كما كانت



صورة (5)

تستخدم هذه الطريقة فى الحياة العامة عند عمليات البيع والشراء أو عند ممارسة بعض الألعاب(29) وهناك أمثلة عيدة فى الفن الإغريقى تبرهن على ذلك مثل صورة السيدة المجسدة على إناء من فخار الصور السوداء الإتيكى التى تشير بيدها اليسرى للعدد واحد وثلاثين وهى تبيع الزيت لبعض الزبائن ، كما يظهر تمثال لرجل يعد بأصابعه ربما يكون تمثال الفيلسوف اراتوس أو خريسبوس (Chrysippus)(30) .

ويعد هذا المشهد التعليمى من المشاهد المهمة التى تعزز اهتمام مجتمع قورينى بتعليم المرأة(31) ، حيث وصلت المرأة إلى مكانة تعليمية مميزة فى مجتمع قورينى ولعل أصدق تعبيراً على ذلك الفيلسوفة اريتيه أى الفضيلة التى تزعمت المدرسة الفلسفية القورينائية بعد وفاة أبيها الفيلسوف ارسطيفوس .

اللوحة الثالثة :

تصور هذه اللوحة مشهداً لفتاتين واقفتين ، ويظهر جسد كل منهما فى وضعية مواجهة بينما الرأس فى وضعية جانبية ، ويبدو أن إحداهما تتقدم عن الأخرى ، تحمل الفتاة التى توجد على اليسار سلة ذات لون مابين الأصفر والبرتقالى على كتفها الأيسر وهى تمسكها من الأسفل بيدها اليسرى ومن الأعلى بيدها اليمنى التى ترتفع أعلى الرأس ، كما تسند جانب السلة برأسها ، وتظهر السلة كأنها مملوءة بمادة حمراء اللون ربما تكون صوفاً ، وترتدى هذه الفتاة الثوب الإغريقى الذى يسمى الخيتون يعلوه من الأعلى العب أى الكولبوس (Kolpos) عند الإغريق وهو ذو لون أزرق مخضر ، وقد أظهر هذا اللباس ذراعيها عاريتين ، كما تنتعل حذاء أحمر اللون ، ولايظهر أنها كانت تتزين بأى نوع من الحلى ، ويبدو أن هذه الفتاة هنا تمثل خادمة أو تابعة تحمل أدوات خاصة بسيدتها التى صورت فى يمين المشهد وهى ملتفة برأسها للخلف وتشير إليها بيدها اليمنى أن تتبعها . عموماً الفتاة الأخرى أو السيدة لاتختلف نوعية لباسها عن الفتاة السابقة أو الخادمة إلا أن لونه أبيض ، كما أنها تتزين بإسورة فى يدها اليمنى وقلادة فى رقبتها ، وقد صورت وكأنها تمشى حيث

تتقدم القدم اليسرى عن اليمنى ، وهى تحمل بيدها اليمنى المرفوعة إلى الأعلى قليلاً عصا صغيرة زرقاء اللون بينما تمسك بيدها اليسرى المنسدلة إلى جانبها عصا أطول مقارنة بالأخرى ذات لون برتقالى ملفوف حولها خيوط ذات لونين أحمر وأزرق قاتم ربما ستفسر على أنها تحمل مغزلاً وخيوطاً (صورة رقم 6) .

يبدو أن المشهد يمثل خادمة ، أو وصيفة تحمل سلة صوف ، لسيدتها تتقدمها حاملة مغزلاً وخيوطاً ، وذلك استعداداً لعملية الغزل والحياكة[32] ويمكن مقارنة صورة الوصيفة بمشهد مشابه لسيدة أو خادمة ترتدى نفس اللباس وتحمل سلة على كتفها جسد على إناء من فخار الصور الحمراء الإتيكى ينسب إلى رسام مرسياس[33] ، ويعد الغزل والحياكة من أهم أنشطة المرأة الإغريقية فى المنزل[34] تحرص الأمهات على تدريب بناتهم على هذا العمل لأهميته فى حياتهن بعد الزواج ، كما كان يجب على ربة البيت أن تتقن مثل هذه الأعمال ، وقد قدم الفن الإغريقى نماذج عديدة على عملية الغزل والحياكة فى مشاهد الفخار وفى النحت البارز الجنائزى[34] التى تختلف عن مشهد اللوحة الثالثة ، ولكن ظهور الخيوط والسلة المملوءة بالصوف تبرهن على أنه مشهد غزل [illegible] ، وجدير بالذكر أنه قد ظهرت سلة صوف مشابهة لها على حقة من فخار الصور الحمراء الإتيكى[36] .

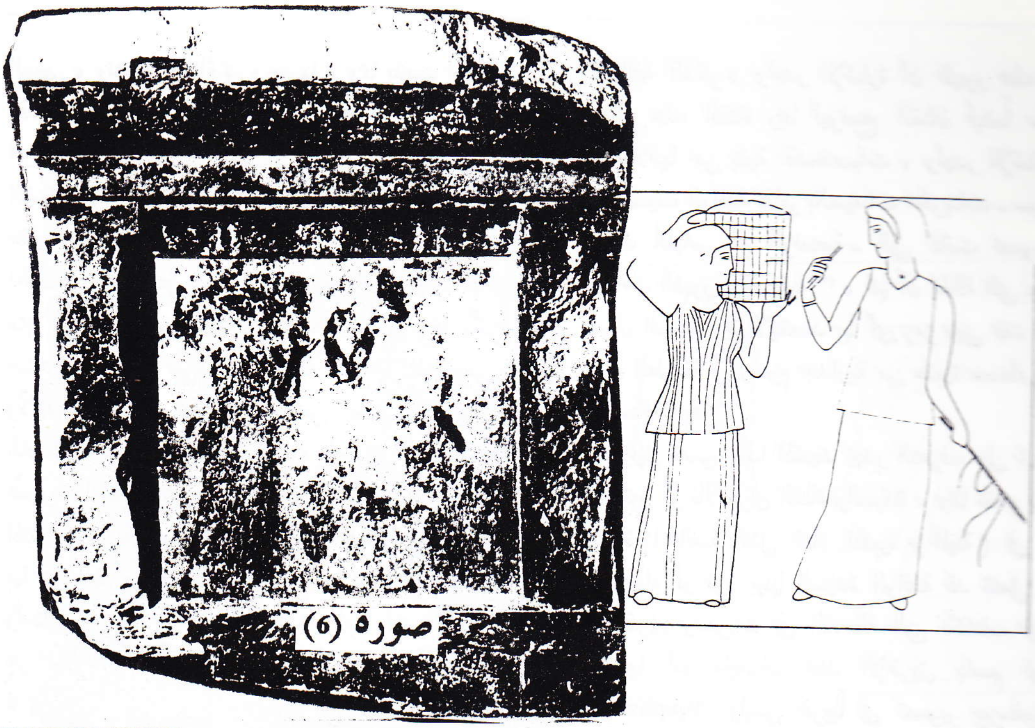
اللوحة الرابعة :

تمثل هذه اللوحة مشهداً لفتاتين إحداهما جالسة على أرجوحة بينما الأخرى واقفة ترفع ثوبها من الأسفل كأنها تستعد لتأخذ دورها فى اللعب بالأرجوحة ، وبسبب قلة مشاهد تصوير اللعب على الأرجوحة فى الفن الإغريقى فقد أطلق الإيطاليون على هذه المقبرة " مقبرة الأرجوحة " (Tomva Dell´ Altalena)[37] ، توجد الأرجوحة على يمين المشهد حيث يتدلى حبل من الأعلى أحمر اللون غير معروف بأى شىء مثبت أو مربوط ، وتجلس فتاة على حبل الأرجوحة مباشرة وهى تمسك بيديها الحبل فى مستوى رأسها ، ورجلاها مضمومتان وممتدتان إلى الأمام مع وجود انثناء بسيط عند الركبتين ، وهذا الوضع يعبر عن حركة الأرجوحة إضافة إلى شكل الثوب المنفرج من الأسفل مما يؤكد أن الفتاة صورت وهى تتأرجح وليست ثابتة ، ترتدى هذه الفتاة ثوباً (خيتون) يتراوح لونه مابين الأصفر والبرتقالى مع العب (الكولبوس) ، وتنتعل حذاء لونه بنى قاتم ، وتتزين بأساور وأقراط وقلادة ، وقد صفف شعرها الأحمر اللون إلى الخلف . أما الفتاة الواقفة فتظهر كأنها خلف الأرجوحة وليست إلى جانبها وقد صورت فى وضع مواجهة وترتدى ثوباً - لايختلف عن ثوب الفتاة الأخرى - تمسك به بيدها من المنتصف وترفعه إلى الأعلى ، وتميل برأسها إلى اليمين قليلاً ، يلاحظ أن الجزء السفلى من الفتاة ضائع ولم يبق منه إلا جزء من حذاء القدم اليمنى ، وتتزين بأساور فى معصميها ، ويلاحظ أن الشعر قد صفف إلى الخلف وتم ربطه بما يسمى كروبيلوس (صورة رقم 7) .

ولايحتاج المشهد إلى جهد فى تفسيره فهو يمثل مشهد لعب فتاتين بأرجوحة إحداهما تلعب بها والأخرى تنتظر دورها أو ربما كانت تدفع الأرجوحة ، ولم تجسد لعبة الأرجوحة بكثرة فى الفن الإغريقى فقد ظهرت بقلة على الفخار الإغريقى حيث يشاهد فتاة تدفع فتاة أخرى تتأرجح أو ساتير يدفع فتاة[35] .

اللوحة الخامسة :

صور فى هذه اللوحة أيضاً مشهد آخر لفتاتين بوضعة الثلاثة أرباع إحداهما واقفة والأخرى جالسة ، تظهر الفتاة الواقفة على يسار المشهد مرتدية ثوباً (خيتوناً) تعلوه عباءة (هيماتيون) ذات لون مابين الأصفر - والبرتقالى تمسكها بيدها اليمنى الممتدة أفقياً أسفل الصدر بينما تمسك اليد اليسرى - الممتدة رأسياً - بطرفها عند الكتف الأيسر خشية وقوعها من الرأس التى تغطيه ، أو أن وضعها بهذا الشكل يعد مكملاً للتعبير عن وضعية كشف الوجه أو تعريته ، وقد صور رأسها مائلاً (منكساً) نحو الكتف الأيسر تأكيداً على حزنها ، وهى تتزين بأقراط فى أذنيها وإسورة بيدها



صورة (6)



صورة (7)

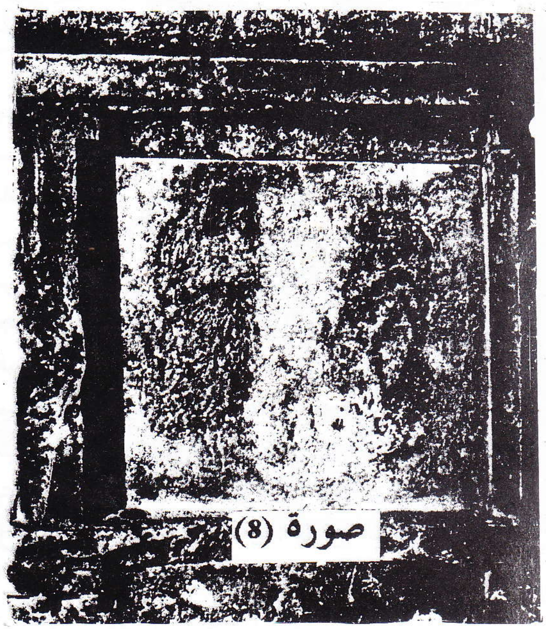
اليمنى ، وتنتعل حذاءً فى رجليها ، ومما يلفت النظر ، تحديد الشكل الخارجي للسيدة بخطوط قاتمة ، وكأن الرسام قد قام برسم أوّلي للشكل ثم أكد على خطوط الشكل مرة أخرى لتظهر فى صورتها النهائية قاتمة وغائرة مقارنة ببقية خطوط الأشكال الأخرى . أما الفتاة الجالسة فتوجد على يسار المشهد وقد ضاع الجزء الأكبر منها بما فيه الشيء الجالسة عليه ، الذى ربما يكون صخرة أو أى شيء قد يكون مناسباً للجلوس . ولايختلف لباس هذه الفتاة عن لباس الفتاتين فى اللوحة الأولى حيث يظهر الجزء العلوى عارياً ، وقد صُورت الفتاة وهى تضع ذراعها الأيمن على رأسها المتجه نحو اليسار قليلاً ، أما اليد اليمنى فهى تستند بها على الشيء الجالسة عليه ، وتتزين هذه الفتاة بقلادة وأساور وأقراط ، ظهر شعرها فى لون أحمر لايختلف عن لون الثوب يغطى الجزء السفلى منها (صورة رقم 8) .

لعل أهم مايلفت النظر فى هذا المشهد هى وضعية الفتاة الجالسة التى تضع يدها على رأسها وتعبر هذه الوضعية عن الاسترخاء أو النوم وقد كانت منتشرة فى الفن الإغريقى بأنواعه وقد ارتبطت كثيراً ببعض المؤلهين والمؤلهات من بينهم ديونيسوس الذى صور مع ابريانى على الطين المشوى فى ميرينا ، كما صور نفس المؤلهة بنفس الوضعية على إناء معدنى بمتحف سالونيك ، كما ارتبطت وضعية الاسترخاء هذه بالطريقة التى تجسد بها انديميون (Endymion) وهى نائمة بينما سيلين (Silene) قادماً لزيارتها وقد كانت هذه الأسطورة من المواضيع المحبب تجسيدها على التوابيت الإغريقية والرومانية ، وظهرت نساء بنفس الوضعية فى الرسوم الجدارية فى بومبى المعروضة الآن فى متحف نابلى الوطنى[45] . ومما يلفت الانتباه فى تصوير الفتاة الواقفة هو وضعية يدها اليسرى التى تظهر كأنها تكشف بها عن وجهها الذى كان مغطى بشال وهذه الوضعية إضافة إلى وضعية يدها اليمنى التى تمسك بالعباءة وكذلك وجود الشال أعلى الرأس تذكر بالتماثيل النصفية الجنائزية القورينائية[40] ، وإذا كان الفنان قد رسم شكل الفتاة كاملاً إلا أنه قد حدد ثلاثة أرباع جسمها من الأعلى بلون قاتم ، ليربطها بالتماثيل السالفة الذكر ، وتجدر الإشارة أن ظهور هذه الهالة حول هذه الفتاة ربما ليوضح الفنان أيضاً مكانتها واختلافها عن بقية الشخصيات ، وتجدر الإشارة إلى أن السيدة الواقفة تذكر بالسيدات الحزينات ـ سواء من حيث اللباس أم الوضعية ـ التى كانت تصور على شواهد القبور الإغريقية[41] ، كما أن الهالة التى وجدت حول السيدة ربما لايقصد بها أى رمز دينى فقد عرفت هذه الطريقة فى رسوم جدارية من مقبرة مصطفى باشا بالاسكندرية[42] .

وقبل تفسير هذا المشهد يجدر التعرف على شخصية الفتاتين أو بالأحرى الفتاة والسيدة ، ومما تقدم يبدو أن الفتاة الجالسة تمثل فتاة المقبرة (الميتة) فى لحظة استرخاء أو نوم بينما السيدة الواقفة قد تمثل المؤلهة بيرسفونى وصورت فى اللحظة التى تكشف فيه عن وجهها أما مايعرف عند الإغريق باسم ايبيفانيا (Epiphania) وليس غريباً فى تصوير بيرسفونى فى المقابر لعلاقتها بعالم الأموات كما أن تصويرها ليس الأول من نوعه فقد صورت على رسوم جدارية فى بعض مقابر جنوب روسيا التى تعود إلى العصر الهللينيستى[43] ، ومما سبق يمكن أن يعبر هذا المشهد عن موت الفتاة وتجلى مؤلهة الموت لها[44] ، ويبدو أن المشهد بصورة عامة يعبر عن الحزن الذى جسده الفنان من خلال تصوير وضعية الفتاتين وملامحهما التى تعبر عن ذلك .

اللوحة السادسة :

يختلف هذا المشهد عن المشاهد السابقة فى أنه يصور رجلاً وفتاة وليس فتاتين ، ويظهر الرجل فى هيأة عجوز ملتح يساعد فتاة على الركوب فى قارب أحمر اللون يظهر الجزء الخلفى منه (مؤخرته) ، وقد صور العجوز داخل القارب فلا يظهر منه إلا الجزء العلوى فقط الذى غطى برداء أزرق اللون باستثناء الكتف الأيمن والذراعين التى تظهر عارية ، أما الفتاة فهى تقف إلى جانب مؤخرة القارب وتثنى ركبتها اليسرى كأنها تركب سلم أو تصعد ربوة صغيرة لتصل إلى



صورة (8)



القارب وفى نفس الوقت تمد يدها اليمنى إلى العجوز الذى يمسك بها ويجذبها نحوه لمساعدتها فى ركوب القارب ، وقد صور جسدها فى وضعية الثلاثة أرباع بينما الرأس فى وضع جانبى ، وهى ترتدى ثوباً (خيتون) وعباءة (هيماتيون) سوداء اللون تغطيها بالكامل باستثناء الذراع اليمنى (صورة رقم9) .

ويبدو أن هذا المشهد مرتبط بطقوس الحياة الأخروية عند الإغريق ، فالعجوز هنا يمثل خارون الذى ينقل الأموات إلى هاديس عبر بحيرة أو نهر ستيكس (Styx) بقاربه ، أما الفتاة فقد تكون المتوفاة التى عملت المقبرة من أجلها . يرتدى خارون الثوب الذى يعرف عند الإغريق بـامس ايكسوميس (Exomis) وكثيراً ماظهر خارون مرتدياً فى المشاهد التى صور فيها الفن الإغريقى خاصة على قنينات الزيت الإتيكية ذوات الأرضية البيضاء التى تحمل مشاهد جنائزية[45] ، كما أن الجزء الخلفى من القارب لايختلف بأى شكل عن قارب خارون الذى ظهر فى المشاهد السابقة أو مشاهد أخرى[46] . ويعكس ظهور مشهد خارون فى هذه المقبرة مشاركة القورينائيين لبقية الإغريق فى الاعتقاد بأن خارون هو الموكل بنقل الأموات إلى هاديس ، ولقد برهنت حفريات للقبور فى قورينى على وجود هذا الاعتقاد عن طريق العثور على قطع العملة بها التى تمثل أجرة لخارون مقابل نقله الأموات[47] ، وظهور إشارة إلى خارون وقاربه فى شاهد قبر من طلميثة[48] (SEG IX·362) يعزز انتشار الاعتقاد بمهمة خارون فى المعتقدات الدينية القورينائية . والجدير بالذكر أن المشهد برمته يكاد يختلف عن مشهد مشابه صُور على قارورة (ليكيثوس) معروضة فى متحف أثينا[49] ، وتتمثل أوجه التشابه فى لباس خارون وقاربه ، وكذلك ركوب الفتاة على صخرة للوصل للقارب بمساعدة يد خارون التى يمدها نحوها ، وعلى غرار هذا المشهد يمكن أن تكون الفتاة فى اللوحة السادسة تحمل قارورة أو أى شىء تقدمه أجرة لخارون .

وفى ختام وصف اللوحات وتحليل المشاهد التى تحملها من الضرورى إيجاد تفسير كلى مترابط لها بيد أنه

ليس من السهل تفسيرها[50] ، على هذا النحو وربطها مع بعضها البعض فى ضوء المشاكل التى سبق الإشارة إليها ، لكن على أية حال يمكن تفسيرها من خلال تفسير أو دلالة كل مشهد على حدة ، ثم إيجاد تفسير كلى يربط فيما بينها ، ومن الضرورى التأكيد على أن الرسوم الجدارية لم ترسم لذاتها أو لغرض الزخرفة إنما رسمت لتعكس حياة المدفون أو بعض الطقوس الجنائزية والحياة الأخروية ، ومن خلال المشاهد المصورة يمكن أن يستنتج أن المدفون فى المقبرة أنثى وليس ذكراً بسبب ظهور مشاهد متكررة لنفس الفتاة فى جميع اللوحات ماعدا اللوحة الأولى ، كما يبدو أن المدفونة فتاة صغيرة لخلو اللوحات من المشاهد المتعلقة بالنساء والزواج وعلى خلاف ذلك تظهر مشاهد تعليم ولعب وتسلية (اللوحة الثانية والرابعة) ترتبط بالفتيات وليست بالنساء . وعند النظر إلى المشاهد ككل يمكن تقسيمها إلى قسمين : يصور القسم الأول منها حياة الفتاة والأنشطة التى كانت تقوم بها فى حياتها فهى تتلقى الدروس التعليمية (اللوحة الثانية) وتتعلم الغزل وأعمال الخياطة (اللوحة الثالثة) وتلهو وتمرح مع رفيقتها (اللوحة الرابعة) ، ويصور القسم الثانى الفتاة عند الموت ومابعده فالحزن عليها وبكاؤها عند وفاتها من قبل رفيقاتها (اللوحة الأولى) ، وتلى بيرسفونى لها لحظة موتها (اللوحة الخامسة) واستعداد الفتاة للرحيل إلى العالم السفلى بواسطة خارون وقاربه (اللوحة السادسة) ومن خلال التفسير هذه الرسوم الجدارية بمثابة شاهد قبر لفتاة ماتت فى ربيع عمرها صور بالرسم عوضاً عن الكلمة لحياتها ومماتها ، وكأنها تمثل إبيجراما هللنيستية[51] كتبها شاعر وصورها فنان .

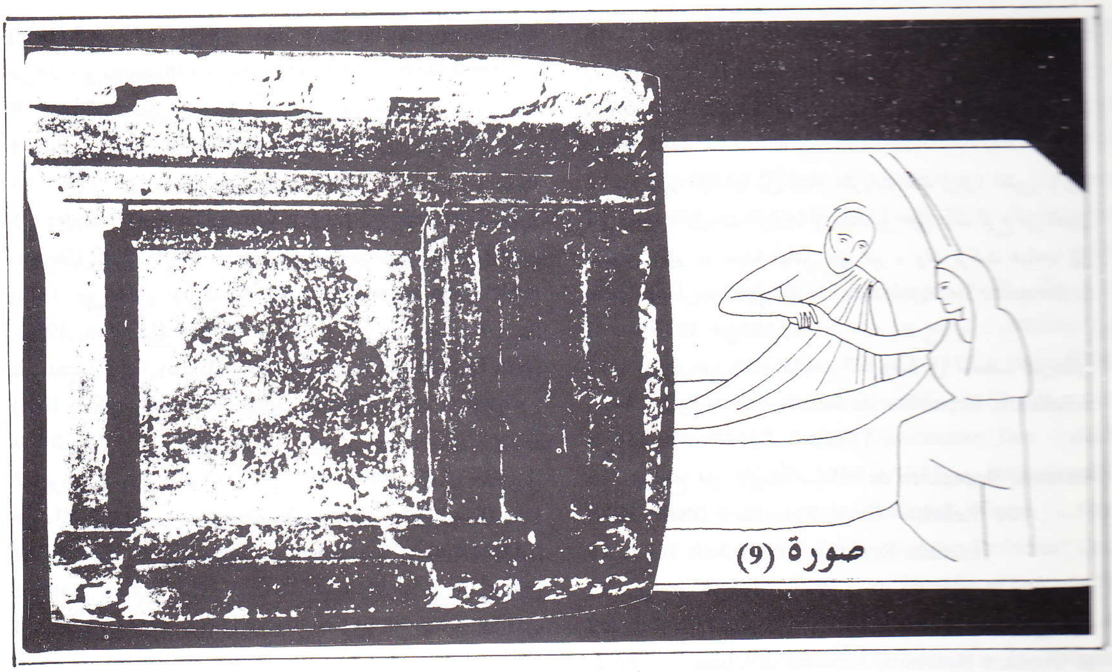
تاريخ اللوحات وتميزاتها الفنية :

يعتمد تاريخ هذه المقبرة ولوحاتها على عنصرين أساسيين هما : أولاً : تحليل الواجهة من الناحية المعمارية وظهور مميزات معمارية لها أبعاد زمنية . ثانياً : دراسة النواحى التقنية والفنية فى رسم اللوحات ومقارنتها بتطور الرسوم الجدارية الإغريقية للوصول إلى مؤشرات ودلائل زمنية تساعد فى عملية التاريخ . وسيؤدى الإتفاق فى النتائج من خلال مناقشة العنصرين السابقين إلى الوثوق فى صحة التاريخ الذى يتم الوصول إليه .

وجدير بالذكر أن الأستاذ (Pfuhl) قد قام بتأريخها بالعصر الهللينيستى[52] ، وهو محق فى هذا بيد أن الأستاذ (Rumpf) عارضه فى ذلك وأرخها فى القرن الرابع ق . م . ف . وتحديداً مابين 370 ـ 330 ق . م . ق . استناداً على مقارنة أشكال الوقفات مثل وقفة المعلمة فى اللوحة الثانية مع وقفة حكم على كأس بانثيني من توكرة فى المتحف البريطانى يرجع إلى 367 ـ 366 ق . م . ف . كما يرى أن أسلوب الرسومات لايختلف عن أسلوب الأوانى الفخارية التى تنسب إلى فنان جينا (Jena)[53] ، وقد اتفق معه فى هذا التاريخ كل من بيشى (Pesce) ، وكاسليس وجودتشايلد[54] .

وقد استطاع الأستاذ باكيللى البرهنة على أن المميزات المعمارية للمقبرة تؤكد تاريخها بالعصر الهللينيستى[55] والتى منها ظهور بعض الملامح الأيونية على الواجهة الدورية يذكر منها وجود الكيماتيون (Cymation) فوق تاج العمود ، وظهور أخاديد العمود بنهايات مستوية وليست حادة ، كذلك وجود زخارف معمارية مثل البيضة والسهم ، وزخرفة النتوءات البارزة أعلى المدخل ، إضافة إلى ظهور الألواح الثلاثية الأخاديد بشكل مستو مسطح ، وهذا كله ساعد فى تاريخ هذه المقبرة بأواخر القرن الثالث وأوائل القرن الثانى ق . م . بناء على ظهور العناصر الأيونية السابقة فى العمارة القورينائية خاصة فى المقابر المشابهة لها بوادى بلغدير رقم W 16 ، 20 ، 97 ، 98 . أما من الناحية الفنية فناك ملاحظات يمكن ايرادها بهذا الخصوص تساعد فى تاريخها .

1 ـ إن الرسام قد قلد الأسلوب الكلاسيكى المنفذ على الأوانى الفخارية التى ترجع إلى القرن الرابع ق . م . خاصة فى وقفات الأشكال وحركتها والموضوعات والملابس ، ولكنه كان مقلداً ولم يكن من فنانى ذلك العصر فقد اتسمت أشكاله بالبساطة وعدم استعمال أسلوب الخطوط الخارجية للأشكال ، وهو فى تنفيذه لهذه الرسومات كان متأثراً بالأساليب الفنية السائدة فى



صورة (9)

عصره خاصة مدرستى الاسكندرية وجنوب إيطاليا وبتأثيرات هللينستية أخرى .

2 ـ تميزت خلفية الرسومات بأنها غير ملونة وهذا أدى إلى عدم ظهور أية زخارف أو مشاهد طبيعية بها باستثناء جذع الشجرة فى اللوحة الثانية الذى يعد مكملاً للرسم وليس جزءاً من الخلفية ومن ناحية المنظور يظهر الجذع فى مستوى رسم الشكلين أى أنه ليس خلفية للمشهد ، وهو فى ظهوره هكذا لايختلف عن شواهد القبور الكيوسية[56] التى ترجع إلى القرن الثالث ق . م .

3 ـ يلاحظ أن الفنان لم يستخدم الخطوط الخارجية لإبراز أشكاله إنما استخدم أسلوب التظليل والضوء بلون قاتم إضافة إلى أسلوب التقصير أو استخدام الخطوط القصيرة لتوضيح الأشكال وهذا أدى إلى بروز الرسومات دون الحاجة إلى استعمال خطوط لتوضيح حدودها الخارجية .

4 ـ اتسمت الحدود الخارجية للأشكال بالانسجام فيما بينها وتماسكها وخلوها من الزوايا ، كما أبدع الفنان فى تصوير أشكاله بوضعيات الثلاثة أرباع ، وكل هذا يذكر بالأسلوب الفنى الذى كان متبعاً فى العصر الهلليستى المتأخر يشهد على ذلك الرسوم الجدارية فى ديلوس والاسكندرية وغيرها[57] .

5 ـ تعكس رسومات هذه المقبرة المستوى الفنى المتواضع للفنانين الذين نفذوا تلك الرسومات ، والجدير بالذكر أن أغلب الرسوم الجدارية التى وجدت فى مقابر الحجرات الهللنيستية فى أنحاء مختلفة من العالم كانت ذات مستوٍ متواضع شأنها شأن شواهد القبور المرسومة والمطلية المعاصرة لها[58] .

ومما تقدم فإن جميع الشواهد والأدلة تؤكد هللنيستية هذه اللوحات المزخرفة وبالاتفاق مع ماتوصل إليه باكيللى[59] يمكن أن تؤرخ لوحات هذه المقبرة مابين أواخر القرن الثالث والنصف الأول من القرن الثانى ق . م . أى أنها تعد أقدم لوحات جدارية فى مدينة قورينى وفى اقليم قورينائية بصورة عامة .

الهوامش والملاحظات :

1 ـ F. W. & H. W. Beechey, Procedings Of To Expedition Northem From Trioli Eastward ص451 ـ 457 لوحة 9 ـ 10 .

2 ـ J. R. Pacho,. Reltion D, Un Vouage Dans La Marmarique, La Cyrenaique Et Les Oasis ص210 لوحة 54 .

3 ـ Vattier De Bourville, J. Revue Archaeologique, V.

I (1848) ص153 ؛ Revue Archaeologique VI. I (1849)
ص58 ؛ و Vattier De Bourville, Archives Des Missions
Scientifiquew X ص582 .
4 ـ توجد حالياً فى مخازن اللوفر وهى تحمل الأرقام من 94 إلى 99 .
5 ـ H. Barth, Wanderungen Durch Die Kustenlander
Des Mittelmeeres In Den Jahren 1845— 1847 (Berlin:
1849) ص444 . Hamilton, Wanderings In Northem
Africa (London: 1956); ص76 .
6 ـ R. M Smith,& E. A Porcher, History Of Recent
Discoveries At Cyrene.. 1860— 1861, (London: 1864)
ص36 .
7 ـ يرجع الباحث ذلك اعتماداً عى ماذكره باكيللى بأنه تم العثور
على المقبرة وأنها ذات واجهة بقوصره ى حلق ستاوات ،
LBacchieli, "the Italian Archaeological Mission At
Cyrene 1993" Libya Antiqua العدد الأول فى السلسلة
الجديدة (1995) ص163 . والمقبرة رقم 21 ينطبق عليها
ذلك .
8 ـ يراجع عن هذا الطراز من المقابر : J. Cassels, "The
Cemeteries Of Cyrene" PBSR العدد 23 (1955) ص16
ومابعدها ؛ S. Stucchi, Architettura Ciorenaica (Roma:
1975) ص163 . والمقبرة رم 21 بنطبق عليها ذلك .
9 ـ Pacho, Relation D'Un Vouage Dand La Marmari-
que, La Cyrenaique ص210 و Hamilton, Wanderings
In Northem Africa, ص76 . وقد استغرب سميث وبروتشر
فى كون هذه المقبرة لخادمة سوداء : Smith, & E, A Porcher,
History of Recent Discoveries At Cyrene ص31 .
10 ـ Beechey, Proceedings Of To Expedition Northem
Form Tripoli Eastward. ص453 .
11 ـ Varth, Wanderuangen Durch Die Kustenlander
Des Mitt elmeeres ص444 .
12 ـ E. Pfuhl, Malerei Und Zeichnung Der Griechen II
(Roma. 1969) ص907 .
13 ـ A. Rumpf, "Classical And Post—Cirene Nel
Museo Louvre" JHS العدد 97 (1947) ص12 .
14 ـ LBacchielli "Le Pitture Della" Tomba Dell'Al-
talena' Di Cirene Nel Mouseo Louvre" QAL العدد 8
(1976) ص361 ـ 363 LBacchielii, "Pittura Funeraria
Antica In Cirenaica" Libyan Studies العدد 24 (1993)
ص79 .
15 ـ Stucchi, Architettura Cirenaica ص156 ـ 157
هامش رقم 5 LBacchielli, Libyan Studies العدد 24
(1993) ص80 .

16 ـ S.Reinach, Repertoire de Reliefs— Grecs et
Romanis II (Paris 1912) ص2/356 . S. Mollard—
Besques, Les Terres Cuites Grecques (Paris: 1963)
ص63 لوحة 17 .
17 ـ وتجدر الإشارة إلى نساء عاريات عند زيارة القبور (ربما
تمثل المحظية وليست الزوجة) وللتدليل على ذلك لوح من الطين
المشوى تظهر به سيدة تجلس على قبر ، وقد تركت عباءتها إلى
جانبها أى نزعتها على القبر : S. Reinach, Repertoire de
Reliefs— II ص2/243 .
18 ـ يراجع عن تلك المشاهد المعروضة فى المتحف البريطانى
ومتحف اللوفر : S.Reinach, Repetroire de Reliefs— II
ص5/240 ، 1/257 ، 1/496 .
19 ـ يراجع عن تابوت صيدا : Reinach, Repertoire de
Reliefs— Grecs Romains I (Paris: 1909) 406 .
20 ـ Reinach, Repertoire de Reliefs II—
21 ـ يراجع عن تلك الأمثلة : Reinach, Repertoire de
Reliefs I ص5/217 Reinach, Repertoire de Reliefs II
ص186 ، B. Petrakos Nationmal Museum d(Athens:
1993) ص100 رقم 78 J. Charbonneaux, (et al) Grece
Hellenistique (Gallimard, Paris: 1970) ص137 رقم
135 ، ص282 رقم 303 ورقم 310 .

22 ـ Reinach, Repertior de Reliefs Ii ص40
Reicach, Repertoire de Reliefs I Charbonneaux, (et
al) Grece Hellenistique ص96 رقم 88 ، ص101 رقم
92 ، ص286 رقم 308 ، ص305 رقم 333 E. Pfuhl,
Malerei Und Zeichnung Der Griechen III الأرقام
597 ، 667 ـ 669 .
23 ـ E. Paribeni, Catalogo Della Sculture Di
Cirene (Roma(: 1959) ص41 ـ 42 رقم 63 لوحة 63 .
24 ـ Reinach, Repertoir de Reliefs II ص5/252 ؛
H. Diepolder, Die Attischen Grabreliefs (darm-
stadt: 1965) ص23 شكل 4 .
25 ـ J. Boardan, Athenian Red Figure Vases, The
Classical Period (London: 1988) رقم 420 .
26 ـ Pacho, Relation D'Un Bouage Dans La
Marmarique, La Cyrenaique ص210 Smith, & E. A.
Porcher, History Of Recent Discoveries At Cyrene
ص31 Stucchi, Architettura Cirenaica ص157 هامش
رقم 5 LBacchielli, QAL العدد 8 (1976) ص365
LBacchielli, Libyan Studies العدد 24 (1993)
ص81 .
27 ـ Ch. Daremberg& E. Saglio, Dictionnaire Des

Antiquites Grecques Et Romaines Iil, (Graz: 1969) ص489 شكل 2615 .

28 ـ يراجع عن هذا الموضوع) : D. Smith, History Of Mathematics II (Boston: 1925) ص196 ـ 202 ، H. Marou, A.History Of Education In Antiquity, trans. By G. Lamb (New York: 1956) ص157 ـ 158 .

29 ـ من أهم الألعاب التى طبقت فيها هذه الطريقة هى لعبة المورا (Morra) : تراجع عن هذه اللعبة : P. Perdrizet, JHS العدد 18 (1898) ص129 ـ 132 . ويراجع عن شاهد لهذه اللعبة واللاعبين يشيرون بأصابعهم إلى الأعداد : Daremberg& Saglio, Dictionnaire Des Antiquites III2 ص1889 ـ 1890 الأشكال 5026 ـ 5028 . LBacchielli, "Arato Crisippo? Nuove Ipotesi Per Un Vecchio Problema" QAL العدد 10 (1979) ص42 شكل 18 .

30 ـ يراجع للمزيد عن أمثلة وشواهد أخرى تؤيد ذلك : Morrou, A History Of Education In Antiquity ص400 ـ 401 هامش رقم9 ، Bacchieli, QAL العدد 8 (1976) بص371 ، ويراجع عن تمثال اراتوس أو خريسيوس : R. R. Smith, Hellenistic Sculptur, (London: 1991) رقم 33 ، ينسب باكيللى التمثال المذكور إلى الفيلسوف اراتوس وليس إلى خريسيبوس يراجع حول هذا الموضوع : LBacchieli, AQL العدد 10 (1979) ص27 ـ 48 ، كما يراجع عن تماثيل اراتوس وخريسيوس : G. M. A. Richter, The Portaraites Of The Greek II, (London: 1965) ص190 ـ ، 194 ، 236 ، 241 ، الأشكال 1111 ، 1148 ، 1653 ، 1660 .

31 ـ عثر على بعض شواهد القبور فى قوريني تتحدث عن تعليم النساء والفتيات الموسيقا والشعر وقواعد اللغة وغيرها من المعارف يراجع عنها : G. Oliberio, "Iscrizioni Cirenaica" QAL العدد 4 (1961) ص38 ـ 39 رقم 17 ـ 18 ، شكل 31 ـ 32 .

32 ـ يراجع عن هذا المشهد : Bacchielli. AQL العدد 8 (1976) ص267 ـ 371 .

33 ـ A. Rumpf, JHS العدد 67 (1947) ص13 A. Rumpf, Malerei Und Zeichnung Der Klassischen Antike (Munchen: 1953) ص136 ـ 137 لوحة 2/43 ، J. Boardman, Athenian Red Figure Vases رقم 388 .

34 ـ يراجع عن هذه الأعمال التى تقوم بها المرأة الإغريقية فى المنزل W. Lacey, The Family In Classical Greece (London: 1968) ص170 ـ 172 اللوحات 37 ـ 39 .

35 ـ Reinach, Repertoire de Reliefs II ص87/8 ، Pfuhl, Malerei Und Zeichnung 1/166 ، لوحة 245 ، 249 رقم 600 ، 615 ، Bacchielli, QAL العدد 8 (1976) ص382 الهامش رقم 110 ، كما يراجع عن الغزل والحياكة والمشاهد التى تصور ذلك : M. Hughes& M. Forrest, How The Greeks and Romans Cloth (Cambridge: 1984) ويراجع عن شواهد القبور التى تظهر بها نساء تغزل وتنسج H. Biesantz, Die Thessalischen Grbareliefs (Bonn: 1965) ص10 رقم 11 لوحة 2 ، C. Blumel, Die Klassiech Griechischen Skulpturen.. Zu Berlin (Berlin,: 1966(ص24 ـ 25 رقم 16 لوحة 24 ، ص37 ، 38 رقم 32 لوحة 49 .

36 ـ G. Richter, The Furniture of The Greeks, Etruscans And Romans, (London: 1966) رقم 27 .

37 ـ قد يكون الاستاذ ستوكى أول من أطلق هذه التسمية على المقبرة عندما أشار إليها بذلك فى كتابه العمارة القورينائية ، يراجع : Stucchi, Architettura Cirenaica ص156 .

38 ـ يراجع عن الأرجوحة عند الإغريق : Daremberg & Saglio, Des Antiquites IV 1 ص171 شكل 196 ، ص256 شكل 5441 Pfuhl, Malerei Und Zeichnung لوحة 222 رقم 567 .

39 ـ Reinach, Repertoire de Reliefs I ص143 ، 167 ، 187 ، 401 ، Reinach, Repertoire de Reliefs II ص17 ، 76 ، 130 ، 182 ، 203 ، 535 ، 539 ، Reinach, Repertioir de Feliefs III ص19 ، 71 ، 110 ، 137 ، 242 ، 244 ، 273 ، 317 ، 319 ، 322 ، 325 ، Charbonneaux, (et al) Grece Hellenistique, رقم 141 ، 145 ، F. Guirand (ed) Larousse Encyclopiedia Of Nythology (London: 1959) ص160 ، K. Schefold La Peinture Pompeienne (Bruzelles: 1972) لوحة 8 ، 54 .

40 ـ يراجع عن تلك التماثيل : Luigi Beschi, "Divinita Funerarie Cirenaiche" As Atene العدد 47 ، 48 (1969 ـ 1970) ص133 ـ 341 خاصة الطراز E ص227 ـ 231 رقم 21 ـ 22 شكل 67 .

41 ـ Biesantz, Die Thessalischen Grbareliefs الأرقام 22 ، 27 ، 30 ، 35 لوحات 4 ، 7 ، 8 ، 19 ، 20 .

42 ـ يراجع عن الرسوم الجدارية التى تحيط بها الهالة : M. Rostovzetff, The Social And Econonmic history Of The Hellenstic World II (Oxford: 1972) ص408 لوحة 49 .

43 - يراجع عن تلك الرسوم : M. Rostovzteff, "Ancient Decorative Wall— Painting" JHS العدد 39 (1919) ص144 ، 149 لوحة 7 .

44 - يراجع عن الأبيفانيا : Beschi, As Atene العدد 47 - 48 (1969 - 1970) ص325 - 326 .

45 - Pfuhl, Malerei Und Zeichnung لوحة 208 رقم 542 ولوحة 214 رقم 551 ، ويراجع عن خارون فى الفخار الإغريقى : H. Shapiro, "The Iconography Of Mourning In Athenian Art" AJA العدد 95 (1991) ص650 وهامش رقم 137 .

46 - يراجع فى ذلك A. De Francisics, Enciclopedia Dell´ Arte Antica Classica.. II ص358 شكل 517 .

47 - يراجع عن أجرة خارون وانتشارها فى قبور الإقليم : خالد محمد الهدار ، دراسة القبور الفردية وأثاثها الجنائزى فى تاوخيرة خلال الفترة من أواخر القرن الخامس ق . م . حتى القرن الأول الميلادى ، رسالة ماجستير من قسم الآثار / قاريونس 1997 (غير منشورة) ص122 - 123 .

48 - G. Oliverio, documenti Antichi Dell africa Italiana II— II ص257 - 258 رقم 537 .

49 - Petrakos, Nationa Museum ص178 رقم 150 .

50 - يكاد الباحث يتفق مع التفسير الذى أورده باكيللى عند دراسته لهذه المبرة يراجع فى هذا الشأن : Bacchieli, QAL العدد 8 (1976) ص373 - 375 . Bacchielli, Libyan Studies العدد 24 (1993) ص81 .

51 - تراجع بعض ابجرامات كالماخوس المتعلقة بالموت رقم 16 ، 21 ، 22 ، التى تتحدث عن موت صغار السن من الفتيات والفتيان ، عبد الله المسلمى ، كاليماخوس القوريني - شاعر الإسكندرية (منشورات الجامعة الليبية : 1973) ص250 - 251 .

52 - Pfuhl, Malerei Und Zeichnung ص904 ، 907 .

53 - يراجع فى ذلك : JHS العدد 67 (1947) ص13 Rumpf, Nalerei Und Zeichnung Der Klassischen ص134 - 135 .

54 - G. Pesce, enciclopedia Dell Arte Antica Classica.. II ص674 J. Cassels, PBSR العدد 23 (1955) ص20 R. Goodchild, Kyrene und Apollo-nia (Zurich: 1971) ص105 هامش رقم 2 .

55 - يراجع للمزيد عن التحليل المعمارى لهذه المقبرة : LBacchielli QAL العدد 8 (1976) ص360 - 361 .

56 - يراجع عن تلك الشواهد : Rumpf, Malerei Und Zeichnung Der Klassischen ص156 شكل 18 ، J. Boardman& Kurtz, Greek Burial Customs ص237 لوحة 63 .

57 - يراجع عن الرسوم الجدارية فى العصر الهللينستيق E. Ppuhl, Masterpieces Of Greek Drawing And Painting (London: 1959) ص108 ومابعدها .

58 - M. Robertson Greek Painting (London: 1959) ص172 .

59 - Bacchielli, QAL العدد 8(1976) ص378 .